

نظرة نقدية في شاعرين عراقيين

محمد علي شمس الدين

ملاحظات هامة :

الذائقة الخاصة للشعر الحديث، تستدعي مجموعتين من الملكات ، لا بد من توفرهما لدى الناقد ، ليبعد عن نفسه مخاطر الوقوع في الالتباس او التقصير :

١ ـ ملكة المعرفة النقدية :

وهي محصلة امتلاك أدوات معرفية نقدية تتسمل الاحاطة بمناهج النقد الحديث ، عموما ، ابتداء من النقد الانطباعي، مرورا بالتفسير النفسي أو النفسير الاخلاقي للفن ، وصولا لاصول الواقعية الحديثة ، أو منهج التحليل البنيوي .. الخ .

ان هذه الاحاطة المعرفية ، تمهد السبيل الى اختيار المنهج لدى الناقد . والمنهج هو نظام معرفة ، بأصول وموازين ، المنهج ميزان خاص ، لذلك يدخل في باب العلم . ويمكن شد الاختصاص الى اقصى مداه ، بعد اختيار المنهج ، بحيث يمكن ان يتخصص ناقد معين، بفن معين، أو ناقد معين، بفنان معين دون سواه، كما نرى مثلا ، على صعيد الفنون التشكيلية ان Charboneaux مختص بالفن الاغريقي ، كما اختص Breton بالسريالية ، وكتب Appollinaire عن التكعيبية ، واختص غروهمان Grohman بالكتابة عن كلي Klee وكاندنسكي Kandinsky (انظر ص ٨٨ وما يليها من علم الجمال للدكتور عفيف بهنسي ، اصدار وزارة الاعلام العراقية) .

ان مثل هذا الاختصاص ضعيف في نقدنا العربي الحديث ، عموما . وهو مطلوب في لفتنا ، لان العصر مقبل على مزيد من الاختصاص والتفريع ، لا الشمول والاحاطة .

٢ ـ الحساسية الفنية الحديثة :

ان الحساسية الفنية تتطور مع تطور العصور ، ومما لا شك فيه، ان للفن الحديث ،عموما، والشعر كفرع خاص من فروعه ، حساسيته الخاصة ،بل شديدة الخصوصية ، بحيث تكاد توحي بانفصام بينها وبين كلاسيكيات الفن .

ان تعبير « الحساسية الفنية » رغم ايحائه ،بالفطرة الفنية لدى الانسان ، اي بذلك الارتباط العفوي البدهي بين الانسان وبين الفن ، في ابسط الحالات البدائية، الا انه يحمل في الواقع ، حصيلة مكتسبات الذائقة الفنية المتطورة .

ان الحساسية الفنية الحديثة ، تختلف عن الحساسيات السابقة عليها ، فمن الصعب جدا ان يتواصل جمهور مغلق حضاريا على القرون الوسطى مثلا ، مع قصيدة لريتسوس او نص شعري للبياتي او الحيدري او الحاج ، او لوحة فنية لسلفادور دالي . ان نموذج العلاقات الفنية قد تغير ، والحساسية الفنية قد تطورت وذلك جميعا مربوط بكون الانسان هو حصيلة مكتسبات ولاداته المتعددة في التاريخ .

والحساسية الفنية تنمو بكثرة المران، بكثرة الاحتكاك

بالفن . بمواصلة هذا الاحتكاك وتنوعه ، لذلك فانمواصلة قراءة الشعر الحديث ، ضرورية لتنمية حساسية تلقي الشعر الحديث . وفيالحالات المعاكسة ، يجد الانسان نفسه عاجزا عن تلقي الحداثة،فيجد في نفسهمبررات للوقوف ضدها، حيث تتوقف حساسيته عند سن تاريخي معين ، سابق للنص او العمل ، وبالتالي يصبح عاجزا عن التواصل معه .

بالاضافة الى هذه الملاحظات العامة التي تعتبر اوليات النقد ، نضيف ، بصدد دراستنا الراهنة ، اشارتين الى أسلوبنا في التعامل النقدي :

ـ أ ـ اعتمادنا الاساسي على « الجملة الشعرية » في التحليل . والانطلاق من بنائيتها ، اصلا ، نحو التطرق الى مدلولات تضيء بنائيتها هي بالذات ، سواء على الصعيد الاجتماعي او السياسي ، او النفسي ، بحيث يكون الاستطراد اضاءة للاصل ، وهو « الجملة الشعرية » . وقد استندنا في هذا الموضوع ، الى مجموعة من الدراسات ، قد يكون اهمها كتاب كوين : « تشريح الجملة الشعرية » :

Cohen - La structure du langage poétique

ـ ب ـ ان تعاملنا مع الجملة الشعرية للشاعرين موضوع الدراسة ، لا يفترض عزل حركة الشعر عن حركة الحياة ، كما يبدو للوهلة الاولى ، بحيث يقع التحليل في الشكلانية المغلوطة . ولكنه يتناول العمل الفني في مرحلة تمايزه ، أي بما هو عمل فني . بما هو بداية . بما هو طرف اساسي لا ملحق . بما هو قائم في الحياة بخصوصيته،لا حاشية من حواشيها للسياسة اوالمجتمع، او تفسير لهما ، او انعكاس .. الى ما هنالك .

لذلك ، فماهية القول الشعري ، تنبع ، هنا ، من كيفيته.من هذا التطابق الكلي بين الماهية والكيفية ،بحيث يصبح من النافل توكيد ان أكثر المعاني سموا يفسدها القول الشعري الفاسد .

اولا : سيدة التفاحات الاربع للشاعر يوسف الصائغ ـ منشورات مكتبة الاديب ـ بغداد

شاعر يغرز ابرة في موقع الحس

ان يوسف الصائغيقدم في القسم الاول منمجموعته الشعرية : « سيدة التفاحات الاربع » في القسم المجلل بالسواد منها حتى الصفحة ٧٨،مجموعة منالاكتشافات الشعرية ، ذات القدرة على استدراجك الى اسرارها ، تماما كما يستدرج البحر طفلا الى الفرق، اي ،الى الالتحام النهائي بالبحر . وهو يفعل ذلك ، عبر مجموعة من (التقنيات ـ الحالات) يمكن اعتبارها واحدة من خصائص يوسف الصائغ .

أ ـ التضاد بين بطء الايقاع الموسيقي ، وسرعة الايقاع النفسي :

يبدو ان ثمة معادلة عكسية تقوم في البناء الشعري لدى يوسف الصائغ ، فانه كلما هدات ضربات الايقاع، احتدمت حركة النفس . واضطربت الى حد الجنون او الانهيار : حزة سكين لامعة وهادئة ، على عنق عصفور صغير ، ثم تتركه يتخبط الى اللانهاية ، في دمه وريشه .

الايقاعاتعموما مفعّلة : هادئة وبطيئة . الخبب أو الثقيل . فعولن أو متفاعلن أو مزيج من اكثر من ايقاع بطيء متداخل . ولكنك فقط ، هنا ، تحرك مفتاحا لغرفة الموت العجائبية ، انك تكشف فقط الغطاء عن بيتالاسرار: « لعبة الموت مضحكة / فكرت وراحت تقارن بين تابوتها والسرير / واحست نعاسا من الحزن يملأ تابوتها / وشيئا من الجوع / مدت اصابعها الى باقة الورد قرب مخدتها / أكلت وردتين ونامت / » . ص ٥١ من قصيدة (فاكهة المراة النائمة) . بكلهدوء ، تشف الاسرار ، او تقع في شرك الاسرار ، او تفتح باب الجحيم او الموت او العذاب ، هذه الحركة الخارجية الهادئة هي مثيرة ومتوترة الى اقصى حدود التوتر في الداخل . « تأكل الحبيبة الميتة الجائعة وردتين وتنام » . بهذا الهدوء الايقاعي تجد الشاعر قادرا على قلب كيانكالنفسي بعنف ، وهو لا يستعمل لذلك ، خداع التهويل بالخارج . انه يقف ، هنا ، ضد البلاغية العربية ، بمعنىالصناجة ، حيث لكل معنى ايقاع خاص .. حتى انك تستطيع القول ان يوسف الصائغ يقلب المعادلة هنا ، لا يفاجئك بالخارج ، على عادة اللغة العربية ، ولكنه يغرز ابرة في موقع الحس منك . لذلك لا تتخذ اللغة في عمله الفني دورا مستقلا عن الحالة ، دورا بلاغيا وشكليا . فاللغة ، لدى الصائغ ، مبضع ، وليست طلاء . انه يضيق بها احيانا، فيعدمها « قصيدة مريم » : « أعطيك اسما وأحبك فيه فقولي رقما يصلح للحب / هلو ـ مريم ـ من تطلب ؟ ـ مريم ـ أخطأت : هنا دائرة الحجز .. » . تحس ان الحوار لا يأخذ شكله النهائي ولكنه يفتح لك بابا لحوار داخلي تمارسه مع نفسك . انه لا يقدم لك الحالة جاهزة ، بل يفتح في نفسك الاحتمالات . ويلاحظ هذا الاسلوبفي اكثر من قصيدةلدى يوسفالصائغ ،خصوصا في قصائد « سيدة التفاحات الاربع » التي تحمل المجموعة اسمها ، و« اغتصاب » و « مريم » و« الساعة الضائعة » و « الجنة والسيدة » .وهو ، اذ يفعل ذلك ، يقدم ايقاعه الخاص والمتميز .

ب ـ قصيدة الفعل ـ الحركة :

حين تكون الحالة الداخلية ـ الحركة الداخلية ، ضاغطة الى درجة الصفر ، يصبح التعبير عنها مشدودا الى درجة الانفجار . والتطابق بين هاتين الحالتين كفيل بصهر ادران الكتابة ، حيث يصبح الجوهر مباشرا وثقيا .

هذا الجوهر المتحرك ، المباشر والنقي ، لا يحتمل استعمال الصفات . انه يأخذ شكل (الفصل) فلو اخذنا قصيدة « الجثة » مثلا ، لوجدنا ان كتابتها استغرقت خمسا وعشرين كلمة في سطرين فقط : « الليلة في الاحلام / مرّ على وجهي صوت تنفسها فأفقت / رايت الجثة فوق سريري نائمة / قمت واشعلت الضوء / فتحت الجثة عينيها / سألتني ان كان الليل على أوله / قلت أجل / قالت : ما تأتي لننام ؟ » .

ان استعمال عشرة افعال على خمس وعشرين كلمة في هذه القصيدة يجعل منها قصيدة حركة . وتوالي الافعال يجعلها حركة سريعة . وتوترها يضع الحالة على نقطة الانفجار الشعوري . وهذا ما يحدث بالفعل ، وسريعا ، حين تفتح الجثة عينيها وتدعو حبيبها للنوم . واننا نرى في مجموعة يوسف الصائغ الكثير من مثل هذه النماذج ، فلو اخذنا قصيدة «زيارة» لوجدنا عشرة افعال في ثلاث وعشرين كلمة ، وليس فيها سوى صفة واحدة «مرتبكا» ، وهي بحد ذاتها صفة حركة لا ركود . الفعل اذن هو الاساس ، فالقصيدة هنا ، هي قصيدة (فعل) . والفعل ، اذ يتكرر ويتمادى ، لا يحتمل اكثر من هذا المقدار من الكلام ، حيث تدور القصيدة على نفسها دورة عنيفة ، مثل باشق مذبوح ، ثم تهدأ .

ج ـ متابعة اللحظة الهاربة ، واعتقالها ، مداورة :

هذه النماذج السريعة والمتحركة من القصائد (قصائد الافعال) تؤدي بنا الى نتيجة محورية نقدمها استنتاجا ، على مجرى التحليل ، وهي ان الشاعر ، يريد في حركته ، الوصول الى لحظات هاربة ، فيتابعها ، مداورة ، ويحاول اعتقالها .

أية لحظات هي تلك الهاربة من بين أصابع الشاعر ؟ وما هو هذا العالم المتهدم الذي يحاول بناءه ؟

ان هذا الاستنتاج العام يمكن الوصول اليه ، بشكل آخر عبر قصيدة « القبلة » ، وهي القصيدة ـ النموذج التي تختصر مجموعة الصائغ : « نقطة من دم الذاكرة / لمعت في الضمير / رسمت دائرة / حول طفل صغير / يلاحق في نوعه نحلة ماكرة / ضحك الطفل مد اصابعه اختلجت نحلة النوم في الشبكة / ضحك الطفل ثانية . امسك النحلة الحائرة / لسعته فبكى فتهدمت الدائرة / » . انها ، اذن ، الدائرة المتهدمة ، الرغبة التي يستحيل الوصول الى تحقيقها . ولكننا ، استقراء قادرون على الوصول الى النتيجة ذاتها ، بمفاتيح اخرى لتجربة الشاعر . ما هي هذه المفاتيح ؟

● الموت :

يندر ان تخلو قصيدة من قصائد المجموعة ، من تكرار لفظة « الموت » بكافة أشكالها : الجثة ، القبر ... في قصيدة « جمعة الاموات » مثلا ، يرد تكرارا ، لتعابير « الاموات ، القبور ، قبرك ، البكاء ، القبر » في ثمانية اسطر القصيدة . كذلك ، خاتمة قصيدة « سيدة التفاحات الاربع » ، سيدة تضحك بعد الموت في قصيدة « اغتصاب » ، و« حين انتهى الموت في سره » في قصيدة « غرق » « سيدتي عارية في القبر » في نهاية قصيدة « الساعة الضائعة » .. و « عن يميني جثة هامدة » في قصيدة « الرجل الفجري » .. و « ابتدات لحظة الدفن » .. الخ .

الشاعر ، اذن ، في مواجهة مع الموت . حيث ان هذا المعنى يلح عليه ، فيحرك كتابته .

● الحب :

كما ان الموت سيد ملحّ في كتابة الصائغ ، كذلك الحب ، الحبيبة ، سيدتي .. حيث تتردد هذه التعابير ومثيلاتها في كل صفحة او في كل مقطع او في كل سطر من المجموعة . فلو اخذنا صفحة واحدة من الديوان هي الصفحة ٦ لوجدنا فيها : سيدتي ، ستجيء كعادتها .. ستعبر .. تمشي .. أرى وجهها .. عينان ذاهلتان .. شعر من الابنوس .. التمعت خصلة الشعر فوق الجبين .. صمت المحبين ... تمد اصابعها .. تشير الى بنصر نزعوا خاتم الحب عنه » . من قصيدة « أهذا اذن كل ما تبقى ؟ » حيث ترد في صفحة واحدة ٢٦ لفظة تشير الى السيدة المحبوبة .

لكن هذا الحب لا يأتي الا مقترنا بالموت « نبكي على قبرك يا حبيبتي » .. « الست ترى ياحبيبي ، لقد ذبحوا طائرا للفراق ؟ » / « أحسّت نعاسا من الحزن يملأ تابوتها ، وشيئا من الجوع » .. « سيدتي عارية في القبر » .. الخ . ان الاقتران الدائم للحب بالموت ، يشكل لدى الشاعر مأساوية شرط الحياة .

تبقى اشارة اخيرة في هذا الاستنتاج لا بد من اضافتها : ان الشاعر لا يجابه الموت بالحب ، فيتغلب عليه ، ولكنه ينشج بأعمق وأشجى الكتابة ، موت الحب .

* * *

ثانيا : يجيئون .. ابصرهم . شعر كاظم جهاد ـ منشورات وزارة الاعلام ـ بغداد

ليس للشعر الرديء قضية

يمكن ان تقتل الحب والطفولة ، والوطن ، ويمكن ان تئد الحرية ، وان تكون ضد الزهرة والماء والتراب والاحلام ، ويمكن أن تخون الثورة وأحلام المساكين والفقراء ، كل ذلك ممكن ، حين تغنيها بشعر رديء . لذلك ، ليس للشعر الرديء قضية ، حتى لو ادّعى انحيازه للثورة او الحب او الصداقة او الطفولة ، وامتلات أوداجه بهذه التعابير ، التي تصبح بلهاء على يديه ، أو

جوفاء شبيهة تماما بمجموعة من الجثث الفاسدة ، الطافية كالفقاعات على جسد الشعر .

ان كاظم جهاد ، يقدم في مجموعته « يجيئون .. ابصرهم » مثالا على ذلك ، مثالا حقيقيا لمجانية اللعب بالكلمات الفارغة التي تفقد اي اشعاع او دلالة ، وتقف عاجزة تمام العجز ، عن اثارة اي احساس حقيقي في نفس القارئ او الناقد ، او اي معنى منحاز الى الفرح الحقيقي بالابداع . الفرح الحقيقي بالحياة . لذلك فهي تقف ضد ما تدعي غناءه او تمجيده ، ويطفو الشاعر على سطحها كأية فقاعة جوفاء .

يجب ان نفترض ان ثمة سوء نية وخداعا لدى كل شاعر يتستر بالثورة او بالفقراء او بالحب او بأية قضية انسانية او سياسية عادلة ، حتى يمرر عجزه وضعفه . فالالتزام يكمن في الابداع ، اصلا ، ولا اقامة له خارج هذا الفضاء .

هذه المقولة ضرورية للكلام على كاظم جهاد في مجموعته الشعرية التي يبرز ضعفها الابداعي منذ سطورها الاولى . ثم انك كلما توغلت في القراءة (لا لمتعة او جاذب في نفسك نحو الاستزادة ، بل لرغبة في اكتشاف ملمح واحد للشعر يكون عزاء لك على امتداد مائة صفحة محشوة من القطع الكبير ..) كلما الحّ عليك السؤال التالي : لماذا هذا الحبر على هذا الورق؟ وما تراه يقول قراء هذا الشاعر الذين أهدى اليهم « قصائده » ، اذ انه رصع مجموعة الاشارات في المقدمة عن سيرة حياته ومولده ونبوغه المبكر وقصائده (نسي الصورة) بأن اهدى شعره الى « من يجيئون » ، فالذكرى عنه ، حتما ، لن تكون طيبة .

واننا سوف نكتفي هنا ، بتحليل ملمحين في المجموعة ، مع ايراد النماذج اللازمة للتحليل ، يشكلان محوري رداءتها :

اولا : مجانية اللغة ـ الصفات ثانيا : فراغ التشكيل

اولا : مجانية اللغة ـ الصفات :

اعتماد كاظم الاساسي في تعبيره الشعري ينصب على (الصفة ـ النعت) . انه مغرم باضفاء صفة على كل كلمة يكتبها . وغالبا ما تأتي الصفة ركودية باردة ، تقرر ما هو مقرر ، او تقف ضد ايحائية الموصوف ، حين يترك لذاته . فهي ، بذلك ، تؤدي دورا عكسيا منفرا .

ان ثمة نزاعا غير قابل للوئام بين كاظم وبين حساسية الفن ، فهو حين يريد ان يصف جراحه ، يقول : « جراحي المخاطة بالشمع » ص ٧٩ من « قصيدة تشرينية » ، وهو حين يريد وصف طريقه المخيفة ، لا يجد سوى هذا التعبير : « « طريقي اليك يعجّ بعور سماسرة رجموني » ص ١١ من قصيدة « تداعيات » .

وهو ، حين يريد وصف الغبش ، لا يجد له أشد لطفا من كلمة المستظلّ ، حتى يأتي بهذا التركيب العجيب : « ..خيوطا من الغبش المستظل / أصيخي / أصيخي » . ص ١١ من القصيدة ذاتها . وليس على القارئ ان يتوقف طويلا عند كلمتي أصيخي أصيخي ، حيث يشعر ان صمّاخ اذنه قد تمزق من مثل هذه اللغة ، بل عليه ان يتابع ، وينتظر ، فان في متابعته ما هو أشد وأدهى ، حيث يصف الشاعر الحروف بقوله : « وثقل الحروف العجاف معلّبة في زجاج الخرافة » (لا حاجة لفهم المقصود هنا ، فهو غير قابل للفهم) . او يصف الاغاني بقوله « الاغاني الذبيحة » . ولا يجد للنهر تشبيها اكثر ابتكارا من العاج « نهر من العاج .. » الخ .. ان كل هذه الحصيلة من النماذج واردة في قصيدة واحدة ، هي قصيدة « تداعيات » ص ١٠ وما بعدها . ولا عجب ، فيمكن الاستزادة بعد ذلك ، حيث ورد في صفحة ١٧ هذا المقطع العجيب : « انه البدء في كفة المنتهى / انه البئر تلتاع فيه الوجوه المدلاة يتلى .. / » . ولو قرانا الصفحة ١٨ لوجدنا فيها التشابيه التالية : الانتصاب المبكر ، صبوة غضبه ، الزمن المبتلى ، الحاجب النكد ، الامير المهان ، القاتل النحس ، العور ، الصيرفيين ، البرابرة ، الملك الشاحذ النصلَ ، الملك الباصق العهر » الخ ...

لدينا هنا حصيلة وافرة للعجز التعبيري ، ان لم نقل للابتذال التعبيري . فلو اضفنا اليها عادية قول كاظم « النجم المزيف ـ الجواد الجموح ـ نار موقودة » ص ١٩ ، او وصف المفتاح بالشحيح ص ٥٠ ، أو وصفه نبرة الناي بماء السرّة ، ص ٥٢ ، لعرفنا اي بؤس يقع فيه هذا الكلام . ولن ينجيه من نقدنا تستره بكلمات من مثل الثورة ، الفقراء ، فليس ضد الشعر فقط من يقول « لبّ القضية عبورا هي المدن المستباة ظلال .. » صفحة ٢٧ ، او الذي يقول « .. على بسمة الطفل مزينة بشروخ المعاول » ص ٣١ ، ليس ضد الشعر فقط ، بل هو ضد الثورة ايضا . اذ لا يمكن للغناء الرديء ان يمجد الثورة . ولكن المنفر حقا هو هذه الصورة : « كلما هدّني تعب جئت مستسقيا جمر تلك الشفاه اللعوبة ها أنا أرضع النار من جوفها » ص ٣٠ ـ قصيدة « هموم ثورية » . وليس لدى الشاعر افضلَ من كلمة « عارمة » يصف بها الثورة ص ٥٣ ، ولا افضل من كلمة « طافح » يصف بها الفزع ، ص ٥٨ . ولعل الحديث يطول بنا لو استقرانا سائر وجوه العجز التعبيري لدى الشاعر . وقد فتشت ، في الواقع ، عن صورة واحدة ، أو تشبيه واحد يذكرني بالشعر ، او بما يشبه الشعر ، فلم اجد لذلك من اثر . ولكنني وجدت ملامح لغة عجيبة تقف باصرار ضد الشعر ، ولا ادري كيف تسنى لكاتب أن تكون له المقدرة على مثل هذه التعابير (مع المحافظة على شكل وحرفية ورودها

في الصفحات ، للامانة العلمية) :

ص ٨٠ :

والاوامر : لكنها الخطوة الموت أن ...

« وان بنا لحنينا اليه ..
وظل يحدننا عن أبيه » .

ص ٨٢ : ....
انها شارة الـ ...
اتفقنا .. / الوصية .

ص ٨٢ : (لكننا ..)
هل اتاك حديث الاوامر : ـ
(فلتطمئن الخناجر للغمد (ـ لكنها ..)
هل اتاك ؟) .

ص ٢٢ : سيدي أبد
من النار غد .

ص ٢٣ : وحدقت : ضوء
ويغسلني
أستدير / الجموع .

ولكن الاشد ثقلا وتعاسة ، هو انفخات البحر (ص ١٨) « من الريح تثقب ذاكرة البحر » ـ كذلك « الانتصاب المبكر » في قوله : « من الموت والانتصاب المبكر » ص ١٨ .

قت في بداية كلامي انه لا بد من تمجيد الشعر الحقيقي ، كذلك لا بد من قمع الشعر المبتذل والرديء . سيما وان كلفة الورق غالية ، وان وزارة الإعلام قد طبعت هذا الديوان على نفقتها ، وان في مبضع الجراح فائدة وعبرة .

٢ ـ التشكيل ـ الشكل الفارغ :

قد لا يكون ادونيس هو المسؤول عن ابتذال بعض المقلدين له ، أو عجزهم ، وهو ، قطعا ، ليس بالمسؤول، ولكن الخطورة في امر التقليد ، هو أن يبقى دون كاشف له ، أو دون معيار يميز الاصيل من الدخيل ، ويميز الحقيقي من المزيف .

ان كاظم جهاد يقع في أسوأ انواع التقليد . وهو التقليد غير البارع . التقليد الغبي لبعض الاشكال الادونيسية . ويكفي ايراد الامثلة التالية : (ص ٢١) رسائل الى السيد البديع : « ليس مثلك كون بهيّ / نفامر / ليس مثلي / نمشي / أفقت .. » كذلك صفحة ٢٣ : « وحدقت / ضوء / ويغسلني / أستدير/الجموع / » . كذلك صفحة ٧٩ : «استيقظت / أيقظت / حلما / جمرة / اطلاقة / لافتة / » .. وفي الصفحة ٨٢ يرد ما يلي : « كل ريح خفيضة / رايتي / كل نبرتي / في حصار الدماء تلقي عصاها / نبرتي / كل خطوة / تلد الرفض خطوتي / كل نار ومضة في سماء جوعي / تحيا / دمي .. / » .

ان هذه النماذج في المجموعة ، وسواها كثير ، تعلن عن تشكيلية عاجزة وفارغة فضلا عن انه لا يستقيم لها أي شكل من أشكال الشعر ولا أية حالة من حالاته. فكاظم ، جاهل بكيمياء اللغة ، جاهل بكيمياء التركيب الشعري . فهو حين يريد الايحاء ، يقع في البكم . انظر مثلا ص ٥٥ حيث يختم قصيدة « يسقط جيل العار » فيقول : « هبونا السلام / لأنا بكم » / . وحين يريد التركيب ، يقع في التلفيق ، وحين يريد الغناء بالتكرار او الموازنة ، يقع في الرتابة : « فرحي انهم يطلعون / الي انهم يطلعون » ـ ص ٥٢ . وحين يريد الحوار يقع في ما يشبه حوار طرشان فيمكانمقفل : « ـ ولكننا.. ـ هل أتاك حديث الاوامر ؟ ـ فلتطمئن الخناجر للغمد ـ لكنها ... ـ هل أتاك ؟ » ص ٨٢ .

ان الشاعر ، كما يبدو ، يريد القصيدة التركيبية، ولكنه على قليل وعي بذلك ، حيث يظهر عاجزا عن توظيف أي مكسب من مكاسب الحداثة في الشعر ، أو ابتكار أي ملمح جديد من ملامحه . ولو فتحت مثلا الديوان على الصفحة ١٩ ، لوجدت في مطلعها ثلاثة أسطر متوالية من النقاط ، لا رابط لها بما قبلها ، أو بما بعدها ، ولو الغيتها لما خسرت شيئا ، كما ان ايرادها لا يكسب القصيدة اية اضافة . ومثل هذه النقاط كثير في المجموعة ، ومجاني كالنموذج السابق.

ان مجموعة كاظم هذه ، تذوي وتقفر في الفراغ. ولكن عزاءنا ان ثمة ازهارا اخرى للشعر ، ما زالت تنمو وتزهر في القلب هنا ، أو في أي دم عربي آخر ، دم حقيقي ، لا صبغة فيه ولا طلاء .

بيروت

